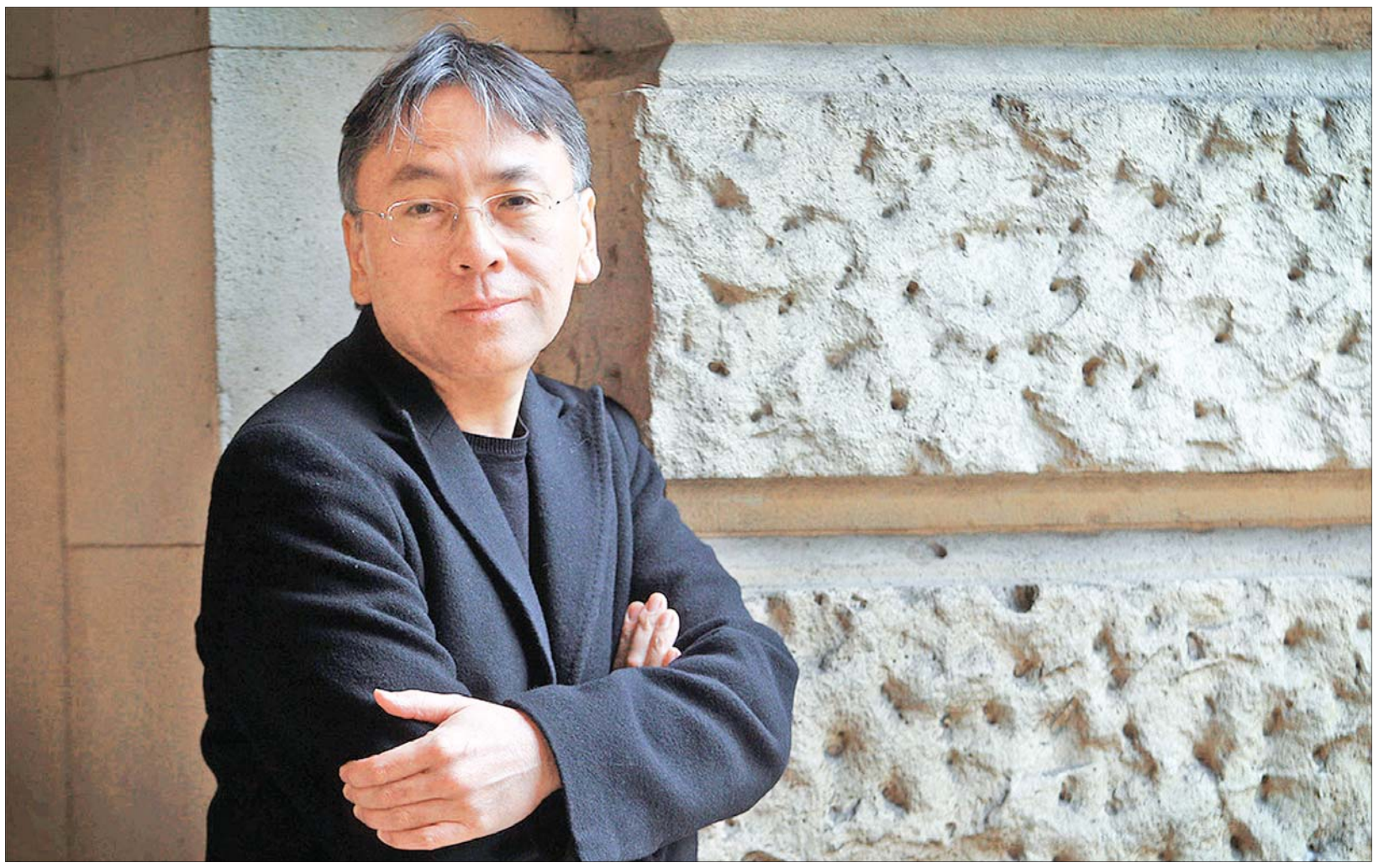
روزنامه شرق



شکل‌های زندگی: درباره کازوئو ایشی‌گورو به مناسبت نوبل ۲۰۱۷

# گذشته با دو حافظه

نادر شهریوری (صدقی)

شاید اگر مارکس می‌خواست درباره برخی از ایده‌های مهمش همچون شیوارگی و ازخودبیگانگی رمانی بنویسد، «بازمانده روز» اثر کازوئو ایشی‌گورو را می‌نوشت. استیونز، شخصیت اصلی «بازمانده روز» تا زمانی طولانی به مدت سی سال در سرای دارلینگتن خدمت می‌کرد، او که به عنوان باتلر* (پیش‌خدمت) در خدمت لرد دارلینگتن بود، چنان با شغل خود یکی شده بود که تمایزی میان خود و شغلش نمی‌دید. سالیان متوالی از زندگی‌اش به تکرار سپری می‌گشت. او عادت کرده بود، چیزی نبیند، چیزی نشنود و چیزی نپرسد، کسی را دوست نداشته باشد، عاشق نشود و اگر عاشق میس کنتن شد به خود بباوراند که عاشق نشده. زیرا این او نیست که می‌تواند برای زندگی‌اش تصمیم بگیرد.

ازخودبیگانگی اگرچه بیشتر پدیده‌ای متأخر است و بر اثر رشد صنعت و ایجاد تخصص‌های متنوع و در دوره اخیر بر اثر رشد انتزاعیات غول‌آسای مجازی روح و روان آدمی را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد اما به شکل حاد آن ممکن است به بی‌خویشتنی منتهی شود. «ازخودبیگانگی حتی ممکن است به صورت بیگانگی از زندگی درآید که همان بی‌خویشتنی است».[1] ازخودبیگانگی و به تعبیر نجف دریابندری بی‌خویشتنی به معنی امیال خود را نایده‌گرفتن نیز معنی می‌دهد. این تعبیر از بی‌خویشتنی درباره استیونز صادق است. او چنان در شغل خود حل شده است که از وی دیگر خویشتنی باقی نمانده است. تنها انگیزه استیونز در تمام طول زندگی‌اش فقط و فقط پیش‌خدمت خوب‌بودن است تنها از آن جهت که به واسطه خدماتش، تشخص لرد حفظ شود. استیونز با خود می‌اندیشد که وظیفه‌اش ارائه خدماتی از قبل پیش‌بینی‌شده در قصر دارلینگتن است، جز این استیونز در اجتماع وظیفه دیگری ندارد. لرد دارلینگتن نیز از وی چیز دیگری نمی‌خواهد. «آنچه از او می‌خواهد خدمات اوست نه خود او، و کمال مطلوب این است که باتلر شخصا وجود نداشته باشد، بلکه بتواند خدمات را بدون وجود خودش انجام دهد».[2] «بازمانده روز» در اصل یادداشت‌هایی است که استیونز در طول شش روز مرخصی به غرب انگلستان در هتل محقری که در آنجا اقامت دارد می‌نویسد، فرصت نوشتن موقعی به استیونز دست می‌دهد که لرد دارلینگتن قصر خود را به یک آمریکایی می‌فروشد، مالک جدید که فارادی نام دارد، قصد اقامت فوری در قصر را ندارد و از استیونز می‌خواهد از فرصت پیش‌آمده استفاده کند و لااقل برای یک‌بار هم که شده به مرخصی برود. «جدی می‌گویم استیونز، من واقعا عقیده دارم که تو باید یک استراحتی بکنی، خرج بنزینش هم با من، شماها دائم توی این خانه‌های درندشت محبوس هستید و دارید زحمت می‌کشید، پس کی فرصت می‌کنید این سرزمین زیبای خودتان را ببینید».[3] استیونز تنها پس از خارج‌شدن از قصر دارلینگتن است که به تأمل درباره زندگی خود می‌پردازد و این‌بار «خود» می‌شود و به قضایای پیرامونش توجه می‌کند. در این شرایط است که استیونز درباره گذشته و حواشی آن به تأمل می‌پردازد: او به گذشته لرد دارلینگتن و روابط مشکوک سیاسی وی پی می‌برد و درباره خود درمی‌یابد که نقش کوچک اما پرمعنایی در سیاست بریتانیا مبنی بر باج‌دهی به آلمان‌ها در قبل از جنگ جهانی دوم داشته و علاوه بر اینها درمی‌یابد که عاشق میس کنتن بوده اما خودش خبر نداشته است.

«گذشته» در داستان‌های ایشی‌گورو بسی اهمیت دارد. کریستوفر بنکس، شخصیت اصلی رمان «وقتی یتیم بودیم» بعد از آنکه پدر و مادرش در شانگهای به طور مرموزی ناپدید می‌شوند، به ناگزیر از شانگهای به لندن می‌آید تا نزد خاله‌اش زندگی کند. او در لندن بزرگ می‌شود، در آنجا به مدرسه می‌رود و در تمام این مدت فقط یک آرزو دارد و آن کارآگاه‌شدن و به تعبیر خودش «شرلوک»شدن است. این آرزو که ریشه در گذشته و کودکی‌اش دارد، لحظه‌ای او را آرام نمی‌گذارد تا آن که سرانجام به آرزویش می‌رسد و مشهورترین کارآگاه انگلستان می‌شود و به خاطر هوشیاری و احاطه‌اش در «حل معما» عهده‌دار سخت‌ترین و پیچیده‌ترین پرونده‌ها می‌شود. به‌تدریج کریستوفر به عنوان کارآگاهی خبره چنان اهمیتی در لندن پیدا می‌کند که به عنوان مدعو به محافل بالای لندن دعوت می‌شود. کریستوفر اگرچه سخت‌ترین معماها را حل می‌کند اما معمایی حل‌نشده ذهنش را به خود مشغول می‌کند. این معما به گذشته‌اش مربوط می‌شود و آن ناپدیدشدن اسرارآمیز پدرومادرش در زمان کودکی در شانگهای است. کریستوفر ناتوان از فراموش‌کردن گذشته تصمیم می‌گیرد برای حل معمای زندگی خود به شانگهای کودکی‌اش بازگردد. کریستوفر این تصمیم را در بحبوحه جنگ میان چین با ژاپن و در آستانه جنگ جهانی دوم می‌گیرد، به نظر می‌رسد کریستوفر ترجیح می‌دهد قبل از آنکه دنیای بزرگ‌تر نابودش کند، خود معمای دنیای کوچک‌تر، یعنی دنیای خودش را حل کند.

مقوله گذشته در عالم ادبیات آدمی را به یاد پروست می‌اندازد. از قضا ایشی‌گورو بارها از پروست یاد می‌کند. او اگرچه می‌گوید که هیچ‌وقت «طرفدار پروپاقرص پروست نبوده و رد پاهای نویسندگی او برایم کسل‌کننده است»[4] اما

**بازمانده روز**

**کازوئو ایشی‌گورو**
**ترجمه نجف دریابندری**
**نشر کارنامه**

هرگز انکار نمی‌کند که از روش بازیابی گذشته و تداعی زمان نزد پروست حیرت کرده است. به نظر ایشی‌گورو نظم رویدادها و صحنه‌ها در پروست از روایتی خطی پیروی نمی‌کند و این موضوع امکانات گسترده‌ای را در اختیار رمان‌نویس قرار می‌دهد، اما بااین‌حال تفاوتی اساسی میان «گذشته»ای که پروست به یاد می‌آورد با گذشته‌ای که ایشی‌گورو از آن سخن می‌گوید وجود دارد.

به نظر می‌رسد یادآوری گذشته نزد ایشی‌گورو «ارادی» و «خودخواسته» است، مانند گذشته‌ای که کریستوفر با آن دست‌وپنجه نرم می‌کند. گذشته برای کریستوفر دغدغه‌ای «ذهنی» است، او نشانه‌هایی در اختیار دارد و می‌خواهد با کنارهم‌گذاردن آنها به اصل ماجرا پی ببرد. حل معما توسط وی شباهتی به کار کارآگاهان دارد درحالی‌که در پروست به‌یادآوردن و تداعی گذشته کاملا غیرارادی است. گذشته در پروست نه به میانجی ذهن که به‌واسطه عامل مادی رخ می‌دهد، به بیانی دیگر «گذشته» در پروست بیرون از قلمرو و دسترس آدمی و در چیزی مادی و یا در حسی که ممکن است این «چیز» و یا «شیء» مادی به ما یادآوری کند، نهفته است. به بیانی ساده‌تر گذشته از نظر پروست در درون ما و در ذهن ما وجود ندارد و از این جهت بیهوده است آن را به خاطر بیاوریم. به نظر پروست گذشته در اساس بایستی به صورت قالب مادیتی رخ دهد، مثل خوردن شیرینی مادلن، تا خوردن شیرینی مادلن و طعم آن باعث شود گذشته به‌یکباره در مقابل راوی ظاهر شود. «این طعم، مزه تکه کوچک مادلنی بود که خاله‌ام لئونی بامداد یکشنبه در کمبره وقتی به اتاقش می‌رفتم تا به او سلام بگویم، پس از آنکه آن را در جوشانده زیزفونش یا چای می‌خیساند به من می‌داد». در پروست اولویت همواره با چیزها، اشیاء و لوازم مادی است و نه آنچه از قبل در حافظه محفوظ است. در پروست اشیاء روح دارند. آنها گاه سوگوارند و گاه شاد و گویا با زبان بی‌زبانی با آدم‌ها سخن می‌گویند.

راوی «در نخستین شب دردناکی که در اتاق گراندهتل بلبلک می‌گذراند کشف می‌کند بیشتر از آن‌که ما با حسرت و افسوس به یاد اثاث کهنه و آشنای اتاقی بیفتیم که به زندگی در آن عادت داریم، آن اثاث به یاد ما هستند و از درون ما سوگوارند».[5] پروست به اشیاء روح می‌دهد، از نظرش مثلا ساعتی که با بی‌اعتنایی تیک و تاک می‌کند و پرده ساکت و نامهربانی که پنجره‌ها را می‌پوشاند در وهله اول خاطره‌ای از ما ندارند. ازاین‌رو ما را مزاحم و غریبه می‌پندارند، اما تنها با سپری‌شدن چند روز آنها با آدم‌های اطرافشان مانوس می‌شوند و آن‌وقت دیگر تمامی تلاش‌شان آن می‌شود که با سماجت توجه ما را به خود جلب کنند. بدین‌سان گذشته از نظر پروست همواره در فراسوی زمینه و دسترسی حافظه در یک شی مادی در اندرون احساسی که این اشیاء می‌توانند به ما بدهند پنهان گشته است. نکته مهم در این‌جا همه آن است که ما هیچ تصوری از بازیابی گذشته نداریم، یعنی از قبل به دنبال پازل‌های گمشده نیستیم، زیرا به‌یادآوردن گذشته نیاز به «اتفاق» و یا رخدادی دارد که خارج از اراده ماست. به بیانی ساده‌تر در پروست برخلاف ایشی‌گورو، این اتفاق‌های خارج از ذهن‌اند که گذشته را به یاد ما می‌آورند و نه حافظه‌ای که اتفاقات گذشته را از قبل و به طور ثبت‌شده در بایگانی دارد. در این‌جا ما با دو حافظه مواجه هستیم، حافظه‌ای که گذشته در آن به صورت آرشیو جمع‌آوری شده است و حافظه‌ای که به مدد تروما و شوک، گذشته‌های فراموش‌شده آنهایی که در آرشیوش جمع‌آوری نشده‌اند را به‌یکباره به خاطر می‌آورد.

گذشته از اهمیت «روش» پروستی که مورد توجه ایشی‌گورو قرار دارد، به نظر می‌رسد تلقی ایشی‌گورو از گذشته بیش از آنکه به میانجی یک عامل مادی رخ می‌دهد، دغدغه ذهنی آدم‌های داستانی‌اش است. ایشی‌گورو در بازمانده روز ما را به یک تمثیل ارجاع می‌دهد که تا حدودی بیانگر ایده او درباره گذشته است. ایشی‌گورو این تمثیل را در آخرین سطور بازمانده روز بیان می‌کند. این تمثیل تنها در یک پاراگراف دوبار تکرار شده است. موضوع به گفت‌وگوی بازنشسته هفتادساله‌ای با استیونز برمی‌گردد. او به استیونز می‌گوید «باید برای خودت خوش باشی بهترین قسمت روز شب است، تو کار روزت را انجام داده‌ای، حالا پاهات را بگذار بالا و خوش باش. من این‌جوری می‌بینم. از هرکس که می‌خواهی بپرس، بهترین قسمت روز شب آن است».[6] وقتی ایشی‌گورو می‌گوید بهترین قسمت روز شب آن است، منظورش آن است که در شامگاه آدمی با یادآوری آنچه از گذشته آن روز در حافظه‌اش جمع شده، تسلایی می‌یابد.

**پی‌نوشت‌ها:**

*نجف دریابندری در پیش‌گفتار ترجمه درخشان خود از «بازمانده روز» به مفهوم باتلر اشاره می‌کند و می‌نویسد که در این مفهوم معانی باریک‌تری هم هست که باید به «پیش‌خدمت» اضافه شود.

۱. بی‌خویشتنی، نجف دریابندری
۲. پیش‌گفتار بازمانده روز، نجف دریابندری
۳، ۶. بازمانده روز، کازوئو ایشی‌گورو، ترجمه نجف دریابندری
۴. مصاحبه با ایشی‌گورو، بهار سرلک، روزنامه اعتماد ۹۶/۷/۱۵
۵. مارسل پروست، اف. دابلیو. همینگز، ترجمه مهدی سحابی

## ایشی‌گورو در ایران

کازوئو ایشی‌گورو، برنده امسال نوبل ادبیات، هفت رمان، سه مجموعه‌داستان و دو فیلمنامه در کارنامه دارد. هر هفت رمان او به فارسی ترجمه شده‌اند. نخستین مترجم فارسی ایشی‌گورو نجف دریابندری است که با ترجمه‌اش از رمان «بازمانده روز» برای اولین‌بار رمانی از ایشی‌گورو را به مخاطبان فارسی‌زبان معرفی کرد. ترجمه دریابندری از این رمان یکی از نمونه‌های مثال‌زدنی در ترجمه فارسی است. ترجمه‌ای که با مقدمه‌ای خواندنی از دریابندری درباره رمان «بازمانده روز»، سبک رمان‌های ایشی‌گورو و چگونگی دست‌یافتن مترجم به نثر و زبانی مناسب برای ترجمه «بازمانده روز» همراه است. از دیگر مترجمانی که ترجمه اثری از ایشی‌گورو را در کارنامه دارند، یکی هم مژده دقیقی است که رمان «وقتی یتیم بودیم» ایشی‌گورو با ترجمه او در ایران منتشر شده است. همچنین از دیگر مترجمان نام‌آشنا که سراغ ترجمه ایشی‌گورو رفته‌اند باید به مهدی غبرایی هم اشاره کرد که رمان «هرگز ترکم مکن» این نویسنده را به فارسی ترجمه کرده است. «منظر پریده‌رنگ تپه‌ها» دیگر رمان ایشی‌گورو است که به فارسی ترجمه شده. این رمان را امیر امجد به فارسی برگردانده است. «منظر پریده‌رنگ تپه‌ها» نخستین رمان ایشی‌گورو است. رمانی که با انتشار آن ایشی‌گورو به‌عنوان نویسنده‌ای تازه‌به‌میدان‌آمده در ساحت ادبیات داستانی جهان اعلام حضور کرد. ایشی‌گورو بعد از این رمان، «هنرمندی از جهان شناور» را نوشت. رمانی که با ترجمه یاسین محمدی در ایران منتشر شده است. بعد از «هنرمندی از جهان شناور» بود که ایشی‌گورو رمان «بازمانده روز» را نوشت و منتشر کرد؛ رمانی که بسیار مورد توجه قرار گرفت و جایزه بوکر را برای نویسنده‌اش به ارمغان آورد. بعد از «بازمانده روز»، رمان «تسلی‌ناپذیر» از ایشی‌گورو منتشر شد. رمانی که علاقه‌مندان ایشی‌گورو در ایران، آن را با ترجمه سهیل سمی خوانده‌اند. سمی همچنین دو رمان دیگر از ایشی‌گورو را به فارسی ترجمه کرده است؛ یکی «هرگز رهایم مکن» که مهدی غبرایی آن را با عنوان «هرگز ترکم مکن» ترجمه کرد و در بالا به آن اشاره شد و دیگری، «غول مدفون» که این یکی را امیرمهدی حقیقت هم به فارسی ترجمه کرده و البته دو ترجمه دیگر هم از این رمان موجود است؛ یکی ترجمه آرزو احمی و دیگری ترجمه فرمهر امیردوست. «شام خانوادگی»، «دهکده پس از تاریکی» و «شبانه‌ها»، مجموعه‌داستان‌های ایشی‌گورو هستند. ترجمه فارسی مجموعه‌داستان «شبانه‌ها»، هم با ترجمه علی‌رضا کیوانی‌نژاد و هم با ترجمه خجسته کیهان در ایران منتشر شده است. ایشی‌گورو نویسنده‌ای است که چنانکه دریابندری در مقدمه ترجمه فارسی رمان «بازمانده روز» اشاره کرده، در فرورفتن در جلد راویان داستان‌هایش مهارت دارد. او نویسنده‌ای است دورگه. متولد ژاپن است اما در کودکی همراه خانواده‌اش به انگلیس مهاجرت کرده است و تأثیرات این دورگه‌بودن را به انحاء گوناگون می‌توان در آثار او بازجست.

عطف

## ایشی‌گورو و بازمانده روز

«بازمانده روز» کازوئو ایشی‌گورو داستان پیش‌خدمت یک خانه اشرافی در انگلستان است؛ پیش‌خدمتی به نام استیونز که در چند روزی که به مرخصی رفته است، خاطراتش را به صورت یادداشت‌های روزانه نقل می‌کند. ماجرا از این قرار است که خانه اشرافی لرد دارلینگتن به یک مرد آمریکایی فروخته شده و اربابِ جدید استیونز چند روزی به او مرخصی داده است. استیونز یک پیش‌خدمت سخت وظیفه‌شناس است. ایشی‌گورو در این رمان، در قالب راوی اول شخص، با مهارت در جلدِ استیونز فرو رفته و البته در عینِ فرورفتن در پوستِ آن دیگری، توانسته فاصله‌ای را از او نگه دارد تا خواننده به‌طورهمزمان از درون و بیرون به موقعیت استیونز بنگرد. موقعیت مردی که چنان در کارش غرق شده که از درک دیگر جنبه‌های زندگی محروم مانده است و عشق و تفریح و سرخوشی را در خود سرکوب می‌کند. از طرفی، در پس‌زمینه روایت استیونز، تاریخ یک دوران نیز روایت می‌شود. نجف دریابندری در مقدمه‌ای که بر ترجمه فارسی این رمان نوشته، به‌درستی به دولایه‌بودن آن اشاره کرده و می‌نویسد: «خاطرات استیونز از دو نوع است: «اول آنچه به خود او مربوط می‌شود، که داستان عشق ناکامی است که نه‌تنها به سرانجامی نرسیده، بلکه هرگز بر زبان هم نیامده است؛ دوم رویدادهای مهمی است که در سرای دارلینگتن (خانه لرد) زیر چشم نویسنده خاطرات می‌گذشته ولی نویسنده زیاد از آنها سر در نمی‌آورده است؛ این رویدادهای تاریخی مربوط‌اند به تلاش محافل اشرافی و محافظه‌کار انگلستان در سال‌های پس از جنگ جهانی اول برای کمک به نازی‌های آلمان و سپس آشتی‌دادن دولت انگلیس با آلمان هیتلری پیش از شروع جنگِ جهانیِ دوم، و شکست این محافلِ پس از وقوع جنگ و پی‌آمدهای آن، از جمله برچیده‌شدن بساطِ امپراتوری و ازمیان‌رفتن طبقه‌ای که استیونز تمام عمرش را در خدمت آن گذرانده و معنای زندگی‌اش را در کیفیت اعلای این خدمت می‌دیده است. این لایه ضخیم دیگری است که در زیر لایه بیرونی داستان خوابیده و به واسطه لایه‌های نازک‌تری با آن جوش خورده است.» این دو لایه که به قول دریابندری «به واسطه لایه‌های نازک‌تری» به هم جوش خورده‌اند، کاملا با هم مرتبط‌اند، چراکه وجه آشکارا سیاسی- تاریخی رمانِ ایشی‌گورو، روی دیگر خود را در استحاله استیونز می‌نمایاند و در شیوه تربیت او به عنوان پیش‌خدمتی چنان مطیع و وظیفه‌شناس که از وضعیت خود به عنوان مردی که از او بهره‌کشی می‌شود، راضی است و به‌هیچ‌وجه سودای تغییر این وضعیت را در سر ندارد. او یک پیش‌خدمت آرمانی برای اربابان خود است. اربابانی که در پی زدوبندهای خود هستند و استیونز را جز به همین صورتی که هست نمی‌خواهند، یعنی به صورت انسانی که تحقیر می‌شود و به چشم نمی‌آید و از این تحقیر و به‌چشم‌نیامدن راضی است و آن را برای خود فضیلتی قلمداد می‌کند. این یکی از همان لایه‌های نازکی است که دولایه اصلی رمانِ ایشی‌گورو را به هم وصل می‌کند و وضعیت استیونز را به وضعیت سیاسی و تاریخی زمانه‌اش پیوند می‌زند. «بازمانده روز» واجد طنزی پنهان است و ایشی‌گورو به‌خوبی توانسته در هیئت راوی که همان استیونز است، در عین وانمود به جدیت و نوعی عصاقورت‌دادگی، وجه طنزآمیز ماجرا را نیز خیلی ظریف و پنهان به خواننده منتقل کند. گویی او در مقام راوی هم توانسته استیونز باشد و هم استیونز را از بیرون ببیند و به تماشا بگذارد.

مرور

## اقلیم‌ها و فجایعی دیگر

«انسان طبیعتی دارد که خودبه‌خود بدبختی و ناراحتی برای خودش به وجود می‌آورد... اما من فکر نمی‌کنم در مورد روستایی‌بودن و شهری‌بودن فیلم می‌سازم. وقتی در حال نوشتن فیلمنامه هستم این چیزی نیست که بخواهم محور و متن کارم قرارش دهم. این چیزی است که خودبه‌خود به وجود می‌آید. از آن‌جا که من و دوستان‌ام رگ و ریشه روستایی داریم، شخصیت‌هایی را می‌نویسیم که ویژگی روستایی دارند و من به‌خوبی از آن‌ها باخبرم. ترکیه هم در ذات خود جایی است به مثابه روستایی در پهنه دنیای ما، به‌خاطر همین هم این حس روستایی بودن در گوشت و خون ماست. چه بخواهیم و چه نخواهیم این مسئله در نهایت از جایی بیرون می‌زند». این پاسخ نوری بیلگه جیلان به پرسشی است درباره فضای فیلم‌هایش؛ در مصاحبه‌ای که حدود یک دهه پیش و به مناسبت اکران «اقلیم‌ها» با او صورت گرفته بود. جیلان عکاس و کارگردان اهل ترکیه است که فیلم‌هایش با اقبال زیادی خاصه در جشنواره کن مواجه شده است. جیلان ابتدا به‌عنوان عکاس به فعالیت می‌پرداخت و بعد وقتی به سینما وارد شد عکاسی را کنار گذاشت و البته بعدتر باز هم به عکاسی پرداخت: «بعدتر که تکلیف‌ام با سینما مشخصا روشن شد، انگار در درون‌ام فضایی باز شد که عکاسی در آن جایش را پیدا کرد. اکنون با این‌که درگیری‌های کاری‌ام بیشتر شده اما برای عکاسی راحت‌تر می‌توانم وقت بگذارم. زیرا از آن نگرانی و عدم اعتمادبه‌نفس که مانند بختکی بر روی اوقات فراغت‌ام افتاده بود دیگر اثری نمانده است و حتی در طول فیلم‌برداری هم می‌توانم عکاسی کنم». جیلان عکاسی را به‌عنوان عرصه‌ای که فردیت‌اش در آن راحت‌تر بروز می‌یابد معرفی می‌کند و عکاسی را هدایت‌گر اصلی او به سمت هنر می‌داند.

به‌تازگی متن فیلمنامه «اقلیم‌ها»ی جیلان با ترجمه پئریکا گلیاری و پدرام رمضانی توسط نشر شَوَند به چاپ رسیده است. در این کتاب به‌جز فیلمنامه «اقلیم‌ها»، نقدی از رابین وود بر سینمای جیلان و همچنین مصاحبه‌ای با او نیز به چاپ رسیده است. «اقلیم‌ها» چهارمین فیلم بلند جیلان است که همچون دیگر فیلم‌هایش با استقبال زیادی مواجه شد. سه فیلم دیگر جیلان که قبل از «اقلیم‌ها» ساخته شدند، «آبادی» (۱۹۹۷)، «ابرهای می» (۱۹۹۹) و «دوردست» (۲۰۰۲) نام دارند. رابین وود در یکی از نقدهایش درباره سینمای جیلان که مدتی بعد از اکران «اقلیم‌ها» نوشت، چهار فیلم یادشده را به‌عنوان «مجموعه آثار پیچیده و منسجم» دانست. گرچه هر یک از این فیلم‌ها لحن، مضمون و

**اقلیم‌ها**

**نوری بیلگه جیلان**
**ترجمه پئریکا گلیاری**
**و پدرام رمضانی**
**نشر شَوَند**

نگاه خاصی دارند، اما به اعتقاد رابین وود در کنار هم مجموعه‌ای را تشکیل می‌دهند که مشخصه هنرمندی برجسته است. رابین وود معتقد است که هیچ تکراری در این فیلم‌ها وجود ندارد اما بااین‌حال پیوندی درونی در آنها وجود دارد که باعث می‌شود این آثار الهام‌بخش یکدیگر باشند. او این چهار فیلم را به دو گروه تقسیم می‌کند. دو فیلم اول یعنی «آبادی» و «ابرهای می» در حومه شهر فیلم‌برداری شده‌اند و دو فیلم دیگر به زندگی شهری می‌پردازند و در استانبول ساخته شده‌اند. دو فیلم اول بر خانواده تمرکز دارند و دو فیلم بعدی به یک زوج پرداخته‌اند. در این میان، رابین وود «اقلیم‌ها» را مرحله‌ای جدید در مسیر پیشرفت جیلان دانسته که تعهد و نیرویی تازه را به نمایش می‌گذارد، بن‌مایه‌ای ضروری‌تر دارد و از برخی جهات، اصالت تکان‌دهنده‌اش فراتر از سه فیلم قبلی است. رابین وود در بخشی از مقاله‌اش نوشته: «پایان پاسخی است برای آغاز: قانون اصلی داستان. حرکت اقلیم‌ها از جدایی اولیه آغاز می‌شود و به فروپاشی پایانی و جبران‌ناپذیر ختم می‌شود، از منظره گرم و خشکیده آغاز تا چشم‌انداز برفی و سرد سکانس آخر، و از کار عیسی تا کار بهار (او در فیلمی که در لوکیشن ضبط می‌شود، نقش کارگردان هنری را برعهده دارد). دو سکانس پایانی اقلیم‌ها نشان می‌دهد که گرچه عیسی تمایل بیشتری به آشتی‌کردن دارد - حتی اگر خود او امکان‌اش را از بین برده باشد- این بهار است که عمیقا آسیب می‌بیند. شاید ویران‌کننده‌ترین لحظه فیلم واکنش عیسی در اتاق هتل در ابتدای صبح است؛ وقتی بهار با تعریف‌کردن رویایی که دیده است خود را از نظر عاطفی تقدیم او می‌کند، و معصومانه گمان می‌کند تغییری اتفاق افتاده و عیسی آماده است که با شعف ناگهانی او شریک شود. رویای بهار نمونه اصیلی از رویای فرویدی است، رویای پرواز به معنای قدرت‌گرفتن، و بهار آن را عزت‌نفسی تاثیرگذار روایت می‌کند، با گشودگی، آسیب‌پذیری، و با این باور که مرد در نهایت به‌عنوان فردی مسئول و عاقل نیازهای او را درک خواهد کرد. ابتدا عیسی از بهار می‌پرسد چه زمانی باید سر صحنه برود، سپس به او پیشنهاد می‌دهد که پیش از پرواز او را برای صبحانه بیرون ببرد. بهار همان لحظه می‌فهمد که رابطه تمام شده است. روشن است که با همه اصرارهای مرد به این‌که به بهار نیاز دارد، بی‌شک او هیچ نیاموخته است». رابین وود همچنین می‌گوید که «اقلیم‌ها» تحول کارگردانی جذاب به کارگردانی بزرگ را گواهی می‌دهد. چراکه راهبردهای سبکی فیلم‌های اولیه جیلان در «اقلیم‌ها» به اوج می‌رسند و تسلط او بیش از همه در ترجیح او به برداشت‌های بسیار بلند آشکار می‌شود؛ تکنیکی که به بازیگران اجازه می‌دهد درباره دامنه گسترده‌ای از عواطف و واکنش‌ها بحث کنند و در بطن آن هر ریزه‌کاری‌ای در حالت‌ها معنایی را منتقل می‌کند. به اعتقاد رابین وود، سینمای جیلان اندوهی را به تصویر می‌کشد که انگار با نوعی فقدان ذاتی یا رنج اگزیستانسیال پیوند خورده است. جهانی تیره‌وتار که در بطن آن امر اجتماعی و امر وجودی با هم تلاقی می‌کنند، و رنج نهفته در آن بیشتر محصول اندوهی درونی و وجودی است تا شرایط اجتماعی.